

El modo en que miramos

The way we see

Cristina Gastón

CYRIL. Entonces, ¿la Naturaleza imita al paisajista y copia los efectos de su obra?

VIVIAN. Por supuesto. ¿Pues, ¿qué es la Naturaleza? No es la gran madre que nos ha dado a luz. Es una creación nuestra y cobra vida en nuestro cerebro. Las cosas existen porque las vemos, y lo que vemos o cómo lo vemos depende de las artes que han influido en nosotros. No es lo mismo mirar una cosa que verla. No vemos un objeto hasta que no apreciamos su belleza; sólo entonces cobra existencia. En la actualidad la gente ve la niebla no porque haya niebla, sino porque los poetas y los pintores han mostrado el misterioso encanto de tales efectos. Tal vez haya habido niebla en Londres desde hace siglos. Pero nadie la veía y por eso nada sabíamos de ella. No existió hasta que el arte la inventó.

La decadencia de la mentira (1898). Oscar Wilde

La fotografía, entendida como el arte de mirar para que otros vean, opera decisivamente en el modo en que los arquitectos y la sociedad en general ven y conocen el mundo: sus paisajes, sus ciudades y sus edificios.

La mayor parte de la arquitectura que conocemos, o creemos conocer, nos llega a través de las ilustraciones de libros y revistas y de las proyectadas en el aula o en la pantalla del ordenador. Antes que nosotros, el fotógrafo vio el objeto de nuestro interés y tomó las imágenes que después nos lo acercan. Por lo tanto vemos, aprendemos y enseñamos gracias a su mirada interpuesta.

Este hecho se considera, por lo general, una circunstancia muy positiva aliada a la arquitectura. No obstante, no falta quien lo considere una interferencia que coarta la aproximación personal a la obra o quien dude que una impresión plana pueda comunicar algo de la compleja experiencia espacial de la arquitectura. En todo caso, es difícil de objetar el beneficio de ampliar nuestra conciencia sobre el carácter de la apreciación que cada imagen provee.

Una comprobación simple como la de contrastar fotografías de varios autores sobre el mismo edificio permite, por un lado confirmar el valor autónomo de éstas respecto a la obra y, por el otro, el apreciar las características de los diferentes modos de mirar y percatarse de qué velan o desvelan de la arquitectura. La misma obra, en realidad

CYRIL. Nature follows the landscape painter, then, and takes her effects from him?

VIVIAN. Certainly. For what is Nature? Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence. At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them.

The Decay of lying. An observation. (1898). Oscar Wilde

Photography, as the art of seeing for others to see, works decisively on the way in which Architects and Society see and get to know the world, its landscapes, its cities and its buildings.

Most of the Architecture we know or believe to know reaches us by means of pictures collected in books and reviews or projected on the screen of a classroom or a computer. Preceding us, the Photographer saw and caught a set of images in order to approach the object of our interest. Therefore, we see, learn and teach through the Photographer's interposed outlook.

In general, this circumstance is considered to be a positive factor, an eventuality allied with architecture. However, there are people who doubt that photography, a flat impression, can transmit something of the complex spatial architectural experience. There are others who think about it as a restriction to experiencing architectural work in an authentic personal manner. In any case, the interest in succeeding to understand the way pictures give form to our perception of the world can not be denied.

A simple test as for example contrasting photographs taken by several authors with respect to the same building can reveal their distinct appreciations. This comparison allows us to identify their autonomous significance regarding the subject, the traits of each way of seeing and what enhances the knowledge of what is observed. The same visible configu-



George Everett Kidder Smith
Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936-1943)
Arquitectos: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Eduardo Reidy



Marcel Gautherot
Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936-1943)
Arquitectos: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Eduardo Reidy

cualquier estructura visible, puede servir de base a muy distintas construcciones visuales. Ello que pone en evidencia la complejidad y la capacidad constructiva del acto de mirar al mismo tiempo que contradice la creencia en la transparencia y objetividad de la técnica fotográfica.

El edificio del Ministerio de Educación y Salud (1936-1943) en Río de Janeiro ha generado una extensa iconografía. Un breve repaso a tres miradas sucesivas permite explorar cómo ha evolucionado la recepción de su experiencia sensible, inclusive cómo las primeras prepararon el camino a las posteriores.

George Everett Kidder Smith (1913-1997), arquitecto y fotógrafo estadounidense, realizó el primer reportaje cuando el edificio aún estaba en obras para incluirlo en la exposición y en el libro. *Brazil Builds. Architecture new and old, 1652-1942* (1943) promovido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Como fotógrafo, Kidder trabajaba para instituciones o en sus propios proyectos editoriales de divulgación, no directamente para los arquitectos, lo que da a su trabajo un sello distintivo. Cuando acompañó a Philip Goodwin en su viaje a Brasil en 1942, las obras de construcción del edificio estaban muy avanzadas pero faltaba concluir la urbanización de los espacios exteriores. Sus imágenes corresponden a un primer momento de descubrimiento. Tomadas a pie de calle, muestran el nuevo edificio elevándose por encima de las antiguas edificaciones: destacándose por la protección solar a norte y los cuerpos escultóricos del remate superior (ver figura 1). Kidder Smith demostró aquí por primera vez su maestría para capturar vistas urbanas. Sus encuadres abren el campo visual e incorporan el entorno próximo: consigue que el edificio, a pesar de contrastar vivamente con lo que le rodea, forme parte intrínseca de la ciudad. De este modo la nueva arquitectura no es un evento aislado: queda embebida en su contexto urbano. Las fotografías de Kidder Smith resultaron decisivas para la excepcional acogida que arquitectura brasileña en el mundo entero (ver figura 1). Años después, en el prólogo a su libro *Looking at Architecture* (1990) diría: "Busco una imagen en el tema, no del tema. Si uno procura una buena composición, el edificio, por lo general, cuida de sí mismo."

Marcel Gautherot (1910-1996), de origen francés pero afincado en Río de Janeiro, trabajó para los principales arquitectos de la época, entre ellos para el prolífico

ration serves as a basis to very different visual constructions. Hence, it is easy to understand that observing is a complex act, an act of choice, and to put in doubt the intended transparency and objectivity of the photographic technique.

The Building of the Ministry of Education and Health (1936-1946) located in Rio de Janeiro, designed by a group of young Brazilian Architects and Le Corbusier as a consultant, has been the object of an extended iconography. The review of three successive graphic reports allows one to explore the evolution of its sensitive experience and how the first clear the path for the subsequent.

George Everard Kidder-Smith, US Architect and Photographer, did the first pictorial report when the building was still under construction for the book and exhibition *Brazil Builds, Architecture new and old, 1652-1942*. As a Photographer, Kidder worked for institutions or for his own editorial purposes, not for Architects, which gave his shots a distinctive trait. When he travelled to Brazil in 1942, the construction works were in their final stage and the outdoor spatial layout remained for completion. His pictures correspond to a first revealing moment. They were taken from the ground level, showing the new building arising among the old ones: standing out due to its size, the sun protections and the sculptured volumes on the roof. Kidder-Smith demonstrated here, for the first time, his mastery in capturing urban images. His frames open the visual field up to include the nearest surroundings: as a result, the new building does not appear as an isolated element, it fits suitably well in its urban context. This is how he manages to show the new building as being an intrinsic part of the city, even when there is a high contrast with its environment. The pictures taken by Kidder had a decisive role in the success of Modern Brazilian Architecture in the whole world. (See Figure 1)

Marcel Gautherot (1910-1996) was born in France but settled down in Rio. He worked for the best Brazilian Architects, and among them, for the prolific Oscar Niemeyer. Gautherot started his photographic work when the gardening urbanization had ended. He had the chance to discover the outdoor spaces gained for public use thanks to the unprecedented volumetric layout: a proposal characterized by the fact that two thirds of the ground were not occupied and the tall office building stood on pilotis ten meters high. Therefore, he put the camera in an advantageous point of view located amongst the buildings nearby that allowed him to take



Oscar Niemeyer. Gautherot abordó el edificio una vez la urbanización y el ajardinamiento habían concluido. Tuvo la oportunidad, por tanto, de descubrir los espacios exteriores ganados para el uso público gracias a la novedosa disposición de los volúmenes: una ordenación caracterizada por el hecho de que tres cuartas partes del solar resultan desocupadas y el cuerpo de oficinas se aípa sobre pilotis de diez metros altura. Para ello, buscó situar la cámara en un punto alto de un edificio vecino de modo que le permitiera mostrar el ajardinamiento de la plaza y el volumen de aire despejado, pero evitando en lo posible dejar aparecer las edificaciones próximas. Y, también, encontró la perspectiva desde un punto, bajo el porche hipóstilo, recogiendo toda la altura de las columnas, cuando el sol iluminaba el suelo rebasando el cuerpo alto y ocasionando las larguísimas sombras de los pilotis, en lo que es el reportaje canónico (ver figura 2).

Thomas Farkas (1924-2011) gustaba de perseguir las abstracciones geométricas con puntos de vista y encuadres inusuales. Así sacó partido a los fuertes contrastes ritmados de luz y sombra que las protecciones solares proveían. Por último Nelson Kon (1962-), más recientemente, elude la abstracción que producen las sombras arrojadas y trabaja con luz suave y difusa que muestra la calidad del revestimiento marmóreo de los pilotis: las líneas del corte o el vetado de la piedra natural invisibles hasta el momento.

Al proyectar el arquitecto coordina los complejos sistemas técnicos que conciernen a la configuración material del edificio al mismo tiempo que consigna la estructura de relaciones visuales apreciable. Al elaborar la imagen el fotógrafo convoca técnicas, recursos y criterios inherentes a su disciplina para obtener una impresión plana referida a un marco ortogonal, cuadrado o rectangular. El arquitecto prevé todas las visiones posibles y dispone, precisa, las que predominarán ante el marco indefinidamente variable del mundo. El fotógrafo reconoce, selecciona, aísla e intensifica, también desvela otras imprevistas. Ambos ponen en juego la intelección visual: la dimensión constructiva y cognoscitiva de la mirada. El espectador de las imágenes participará activamente después como tercer agente del sistema. Cómo Ernst Gombrich dijo, en cuestión de arte, no hay ojo inocente.

aerial shots of the square and the space gained (avoiding other proximate structures). He also found interesting views from under the hypostyle porch, displaying its whole height. When the Sun shone down on the ground over-passing the office volume it produced very long shadows. His work is the canonical report. (See Figure 2)

Thomas Farkas (1924-2011) liked to follow geometrical abstractions with unusual frames and viewpoints. He took advantage of the strong contrasts of light that the brise-soleil provided. Recently, Nelson Kon (1962) decided to elude the abstraction of sharp shadows and worked with a diffused soft light that displays the quality of the marble coating: its cut lines or the natural pattern of the stone, invisible up to the moment.

The Architect coordinates complex technical systems concerning the initial configuration of a building, at the same time as arranging structures of identifiable visual relationships. The Photographer drafts an image in order to obtain a flat impression, which is referred to a square or rectangular orthogonal frame, using specific criteria or disciplinary techniques. The Architect must foresee all of the views possible and recognize the ones that will stand out in relation to the predominant scope of the world's frame. The Photographer will identify, choose, separate and intensify the way of seeing, and will even discover new ones. Both of them use visual intellection: the cognitive and constructive dimension of the act of seeing. Subsequently, the person that observes the images will actively participate as the third agent in the process. As Ernst Gombrich once said, in art questions, there's no innocent eye.



(anterior) Thomas Farkas
Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936-1943)
Arquitectos: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Eduardo Reidy

Nelson Kon
Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936-1943)
Arquitectos: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Eduardo Reidy